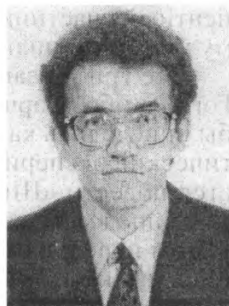


**К 160-летию выхода в свет собрания  
сочинений Н. В. Гоголя  
и первого тома «Мертвых душ»**

**О. В. Зырянов**

**КТО ВЫШЕЛ ИЗ ГОГОЛЕВСКОЙ  
«ШИНЕЛИ»?**



Ставшая уже сакраментальной, хотя от этого не менее апокрифической, фраза «Все мы вышли из «Шинели» Гоголя» приписывается то И. С. Тургеневу, то Ф. М. Достоевскому. Вся русская литература середины и второй половины XIX века так или иначе сверяла свои художественно-эстетические открытия с гоголевской традицией, недаром ассоциирующейся в ее сознании именно с «Шинелью». Примечательна в этом плане реакция Макара Алексеевича Девушкина – литературного героя «Бедных людей» Достоевского – на чтение «Шинели». Поначалу может показаться, что восприятие гоголевского персонажа, Башмачкина, у читателя Девушкина разворачивается непосредственно в сфере этико-познавательной. Герой Достоевского воспринимает Акакия Акакиевича как живого человека, более того, как тип личности, социально и духовно ему близкий, с которым он отождествляет самого себя. Отсюда вполне естественна возникающая у героя реакция возмущения и протеста (см. об этом: Бочаров, 1985, 161–209), ибо правда художественного изображения кажется ему слишком нелицеприятной, граничащей где-то с жестко-унизительной пародией (даже «пасквилем»). Но подает ли Гоголь повод для такого прочтения? Или подобная ситуация больше характеризует стиль мышления самого Девушкина, так называемого наивного читателя? И так ли уж наивно читательское восприятие персонажа Достоевского? Так ли далеко отстоит оно от таинственно-противоречивой сути и «вечной идеи» гоголевской «Шинели»? Именно данный комплекс вопросов, интегрированный в более широкую теоретическую проблему феноменологии читательского восприятия, и будет рассмотрен нами в предлагаемой статье.

Вне всякого сомнения, важнейший момент любого произведения искусства – это проблема художественной формы, или, иначе, проблема эстетического завершения. Ибо за конкретным «языком» текста воспринимающему сознанию всякий раз приоткрывается ценностно-символическая целостность, или континуальная реальность, смысла. М. М. Бахтин говорил о том, что завершение в художественном произведении, «единство мира эстетического ви-

дения» происходит «вокруг конкретного ценностного центра», которым выступает человек, герой, персонаж: «все в этом мире приобретает значение, смысл и ценность лишь в соотношении с человеком, как человеческое» (Бахтин, 1986, 128). Но завершение героя автором в эстетическом плане – это еще к тому же и коммуникативный процесс, в который помимо автора и героя вовлечено третье лицо – читатель. Наряду с иерархической ценностью героя и степенью близости героя к автору в литературном произведении определяющую роль играет читатель (или слушатель) – «как имманентный участник художественного события, изнутри определяющий форму произведения» (см.: Волошинов, 1996, 84).

Все три указанных аспекта очень важны для понимания произведений Гоголя, ибо творчество писателя по самому большому счету можно было бы определить как художественную антропологию, или философско-эстетический эксперимент с родовой природой человека<sup>1</sup>. Особенно это касается повести «Шинель», «конкретным ценностным центром» которой не случайно выступает образ и личность главного героя – Башмачкина. Именно с этим персонажем, традиционно рассматриваемым как образ «маленького человека», связаны многочисленные споры, вот уже без малого два века длящиеся в русской литературе. Оценки Акакия Акакиевича другим литературным героем – Макаром Девушкиным – представляются в этой связи особенно показательными и переспективными.

С. Бочаров очень точно определил читательскую компетенцию Макара Девушкина: «Уровень героя – это уровень примитивного читателя; по его же можно назвать экзистенциальным читателем», т. е. таким читателем, для которого не существует границы между чтением литературного произведения и «переживанием самых внутренних и личных тем своего пребывания в мире» (Бочаров, 1985, 189, 190). По предпринятый героем Достоевского акт чтения выступает как образец феноменологического восприятия. Более того, есть все основания утверждать (обоснование этого тезиса будет развернуто чуть позднее), что именно Макар Девушкин выдает «тайну» как гоголевского персонажа, так и самого автора – этого загадочного лица русской литературы.

Важнейший момент, связанный с читательской феноменологией Макара Девушкина, – это объяснение причин того поистине личного оскорбления, которое испытал герой, воспринимая образ Акакия Башмачкина как именно «пасквиль» на «маленького человека». Истоки подобной реакции литературного персонажа (но в то же время героя самого знания) проясняет М. Бахтин: «Девушкин увидел себя в образе героя “Шинели”, так сказать, сплошь нечисленным, измеренным и до конца определенным: вот ты весь здесь, и ничего в тебе больше нет, и сказать о тебе больше нечего. Он почувствовал себя безнадежно предрежденным и законченным, как бы умершим до смерти, и одновременно почувствовал неправду такого подхода. Этот своеобразный “буит” героя прогив своей литературной завершенности дан Достоевским в выдержанных примитивных формах сознания и речи

<sup>1</sup> В этой связи не лишним будет напомнить произведенную Д. П. Овсянко-Куликовским типологию художников с точки зрения их психологических темпераментов: типу *наблюдателя*, или художника объективного толка (каким предстает, к примеру, Пушкин), исследователь противопоставляет тип *экспериментатора*, к которому и относит в первую очередь фигуру Гоголя (см.: Овсянко-Куликовский, 1989, 231–237).

Девушкина. Серьезный, глубинный смысл этого бунта можно выразить так: нельзя превращать живого человека в безгласный объект заочного завершающего познания. В человеке всегда есть что-то, что только он сам может открыть в свободном акте самосознания и слова, что не поддается овнешняющему заочному определению» (Бахтин, 1994. 264). Главная причина, таким образом, коренится в особенностях «литературной завершенности» образа Башмачкина, в конечном счете – в специфике проводимой Гоголем авторской позиции. Но это сложная и комплексная проблема, прояснить которую нам поможет опять-таки феноменология читательского восприятия героя Достоевского.

Подобное феноменологическое прочтение, как правило, не свободно от отдельных противоречий и парадоксов, но в них-то как раз и обнаруживается существенное зерно истины. Присмотримся к реакции Макара Девушкина на трагический исход судьбы бедного чиновника Акакия Башмачкина: «Ну, добро бы он (имеется в виду автор «Шинели». – О. З.) под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, поместил бы, например, хоть после того пункта, как ему (здесь речь уже о герое. – О. З.) бумажки на голову сыпали: что вот, дескать, при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих товарищей не заслуживал, послушествовал старшим (тут бы пример можно какой-нибудь), никому зла не желал, верил в Бога и умер (если ему хочется, чтобы он непременно умер) – оплаканный» (Достоевский, 1988, I, 90; далее данное произведение цитируется по этому изданию с указанием в тексте соответствующей страницы). Вообще интереснейшая аберрация восприятия! Не говоря уже о том, что конец истории о бедном чиновнике путается с ее началом или серединой (имеется в виду ситуация издевательств чиновников департамента над бедным Акакием Акакиевичем), при этом совершенно переворачивается сама концепция гоголевского персонажа. Ведь не кто иной, как именно автор, в основном тексте рассказа утверждает добродетельность Башмачкина – его послушание старшим и незлобивость, что подчеркнуто даже внутренней формой имени (*Акакий* в переводе с греческого означает *отрицающий зло*, отсюда и такая система значений, как *незлобивый, кроткий, невинный*). Единственно, что в приведенном замечании Девушкина верно соответствует гоголевской концепции героя, так это понимание финала повести как именно измены героя своей безгрешной натуре, житийно-идиллическому образу.

Приведем в этой связи еще один характерный пассаж (на этот раз автопризнание) из письма Макара Девушкина: «Дожил до седых волос; греха за собою большого не знаю. Конечно, кто же в малом не грешен? Всякий грешен... Но в больших проступках и продерзостях никогда не замечен, чтобы этак против постановлений что-нибудь или в нарушении общественного спокойствия, в этом я никогда не замечен, этого не было... Все это вы по совести должны бы были знать, маточка (обращение к Варваре Алексеевне. – О. З.), и он (т. е. автор «Шинели». – О. З.) должен бы был знать; уж как взялся описывать, так должен бы был все знать» (88–89). Заметим, что приведенные слова с таким же точно правом могли исходить из уст Акакия Акакиевича (невинного и безгрешного праведника) – но только не в момент его аудиенции со значительным лицом и тем более не на его смертном одре, когда герой «сквернохульничал, произнося самые страшные слова, так что старушка хозяйка даже крестилась» (Гоголь, 1994, 131; здесь

и далее все цитаты из произведений Гоголя приводятся по этому изданию с указанием в скобках соответствующих тома и страницы).

. Так вот, оказывается, что неприятно поразило Макара Девушкина в гоголевском персонаже – его способность к бунту и потрясению основ!

С. Бочаров очень точно отметил символическое значение гоголевской «Шинели» в нравственном мире ее читателя, героя произведения Достоевского. «Космическому холоду, породившему шинель Акакия Акакиевича, эквивалентен в письмах Макара Девушкина *стыд* (курсив наш. – О.З.) как ощущение жизненного, нравственного холода, переживаемое на людях и перед людьми (слово “стыд” этимологически родственно “студе”, “стуже”, “стыть”). Подобно библейскому первому человеку, первый герой Достоевского увидел свою наготу и узнал стыд. “И сказал: кто сказал тебе, что ты наг?” Кто это сказал человеку Достоевского? “Литературная” ситуация в “Бедных людях”, кажется, заключает в себе ответ на этот вопрос: “Шинель” снимает во впечатлении Девушкина “Станционного смотрителя” (в поэтическом мире которого он видит себя “как в раю”), она “обнажает” истину, “Шинель” именно Девушкину говорит, что он наг» (Бочаров, 1985, 203). Таким образом, миф о неискнутом (вспомним «невинного» Акакия Акакиевича) первожителе рая и о его грехопадении – существенный аспект проблематики романа Достоевского. Но он становится возможным не иначе как в связи с символической «подкладкой» гоголевской «Шинели», с актуализацией проблемной сущности этого литературного персонажа. Отсюда и вполне резонно напрашивающийся вопрос: если по линии исходной сюжетной ситуации (мифа о грехопадении) предположить прямую преемственность между «Бедными людьми» и «Шинелью», то кто же выступает в повести Гоголя в главной роли змия-искусителя?

Прежде чем приступить к ответу на поставленный вопрос, обратимся к примечательной дискуссии, заданной идейным оппонентом Макара Девушкина – известным филологом Б. М. Эйхенбаумом, предложившим свой опыт прочтения гоголевской повести. Речь идет о его классической работе, ставшей одновременно программным выступлением русского формализма, – статье «Как сделана “Шинель” Гоголя» (1919). Заключение в ней образец формально-эстетического подхода вступает, как мы увидим в дальнейшем, в контрверзу с прочтением «Шинели» литературным персонажем Макаром Девушкиным. «Пасквиль», против которого так неистово протестует экзистенциальный читатель Достоевского, становится предметом специального разбора Б. Эйхенбаума. По сути, его статью можно было бы назвать апологией пересмешничества, ибо за гротесковым сказом Гоголя выдающийся филолог XX века увидел человеческое (даже слишком человеческое) *лицо* – со своей живой мимикой и целым арсеналом карнавальных средств.

Однако насколько обоснованно и корректно сопоставление столь разнородных опытов читательской рецепции: с одной стороны, отзыва литературного персонажа, явно не претендующего на аналитическую глубину и объективность суждения, а с другой – строго выдержанного в духе научного позитивизма поэтологического исследования? С нашей точки зрения, прояснить данный вопрос помогут результаты круглого стола «Философия филологии», состоявшегося в редакции журнала «Новое литературное обозрение» 20 сентября 1995 года. Вот мнение его участника В. Подороги на предмет соотношения анализа и чтения: «Филолог по определению – это тот, кто вводит пра-

вила чтения, читающий текст не потому, что он читает, а потому, что он знает, *что* (здесь и далее в цитате курсив наш. – О. З.) читает и *как*. <...> Именно во время нашего чтения происходит нечто странное и неожиданное: в читаемое никак не может встроиться понимаемая процедура. Читаемое читается, но не понимается. <...> Совершенно иное дело – это сфера анализа. Здесь вступает в игру некий род принципиального *анти-чтения*» (Новое лит. обозрение. 57–59)<sup>2</sup>. «Итак, – констатирует современный философ, – на уровне чтения-произведения нам дано “бессмысленное”, но на уровне тщательного и добросовестного филологического анализа нам открывается Смысл» (Там же, 57). Из этого положения следует, что жизнь художественного произведения, или поэтической реальности, понятой феноменологически, есть не что иное, как акт чтения. Феноменологический анализ (здесь слово «анализ» не должно смущать, так как значение его остается еще на уровне до-рефлексивном) ограничивается областью чтения: он «начинается с того (и этим по сути дела заканчивается), что не позволяет распасться поэтической реальности на неимманентные ее форме единицы исторических значений и не переводит произведение в сферу наличного в культуре Смысла». Что же касается непосредственно анализа (в его принципиальном отличии от чтения), то ход его «должен идти в *обратном направлении*: не от субъекта, а от текста» (Там же, 60)<sup>3</sup>. Однако думается, что такое разграничение, само по себе, конечно, имеющее резоны, но жестко разводящее по разным (даже прямо противоположным) направлениям процедуры чтения и анализа, не совсем продуктивно, если учесть, что сама сфера анализа сложна и многослойна, а потому нуждается в дополнительной дифференциации. Нельзя игнорировать и вполне закономерно возникающие при этом вопросы о соотношении анализа и интерпретации, а также вопросы о месте и роли в них феноменологических процедур.

Вопрос о первичности чтения не вызывает сомнений. Иначе обстоит дело с вопросом о так называемой объективности чтения. По словам В. Подороги, «чтение принадлежит не нам, а той коммуникативной форме произведения, которая открывает возможность самого чтения», «чтение объективно, в том смысле, в каком *объективно* (курсив наш. – О. З.) само произведение» (Там же, 63). Так-то оно так. Но при всей своей объективности акт чтения многообразен и находится в прямой зависимости от тех или иных рефлексивных (познавательных) стратегий. Иначе говоря, между чтением и анализом пролегает некая промежуточная область, скажем, феноменологического восприятия, цель которого как раз и состоит в том, чтобы «удержать» в самом акте анализа коммуникативную форму текста-произведения, т. е. главный, по В. Подороге, объект чтения.

В ходе рассматриваемой дискуссии «Философия филологии» проявилась еще одна точка зрения, заслуживающая, как нам кажется, особого

<sup>2</sup> Подобные соображения находим у Ю. М. Лотмана: «Дело в том, что читательское переживание и исследовательский анализ – это два принципиально различных вида деятельности. Они соприкасаются не в большей мере, чем воспитанный бытовым опытом “здоровый смысл” и принципы современной физики» (Лотман, 1996, 133). В качестве принципиальных различий указанных видов деятельности ученый отмечает следующие три оппозиции: критичность–мифологичность, аналитичность–синтетичность, верифицируемость–субъективность (см.: Там же, 133–134).

<sup>3</sup> Ср. в этой связи еще одно характерное признание исследователя: «И поскольку сама проблематика чтения возникает в том виде, в каком я о ней говорю в рамках феноменологии, то я и говорю о чтении на языке феноменологическом» (Новое лит. обозрение. 65).

внимания, хотя бы по той причине, что подкрепляется анализом интересующей нас классической работы «Как сделана “Шинель” Гоголя». Оценивая позицию ее автора, Б. Эйхенбаума, современный ученый О. Аронсон справедливо замечает: «Исследователь литературного текста не просто наблюдатель. Он оказывается вовлечен в ситуацию чтения произведения, а значит, в каком-то смысле, начинает действовать по закону, диктуемому этим произведением» (Там же, 67)<sup>4</sup>. По поводу целой системы постулируемых Б. Эйхенбаумом понятий (типа «интонация», «звуковой жест», «мика текста» и пр.) говорится следующее: «... объект (литературное произведение) сопротивляется генерализации, предъявляя свои формальные требования к процедурам манипуляции с ним, отстаивает собственность формы, требуя элементарных феноменологических шагов, несовершенство которых приводит к исчезновению самого объекта. Вводимые понятия, таким образом, призваны освоить это суверенное пространство, стать своего рода фигурами перехода между двумя языками (чтения и анализа), которые получают благодаря этим понятиям зону, где возможно соприкосновение как соответствия» (Новое лит. обозрение, 68). Отсюда, кажется, сам собой напрашивающийся вывод: «Эта форма формалистов – всегда динамичная, неустойчивая. Она, хотя это может показаться странным, никогда не является логическим следствием анализа. <...> Вопрос о том, как захватить изменчивость формы, оказывается в каком-то смысле тождественным вопросу, как сделано произведение» (Там же). Поэтому-то по контрасту с позитивистской логикой структурализма исследовательскую установку Б. Эйхенбаума необходимо определить как феноменологическую: в своих существенных истоках она может сближаться с реакцией литературного персонажа Макара Девушкина, хотя в конечных выводах и оценках кардинально с ним расходится, ибо в случае с гоголевской «Шинелью» ученого интересует не личность главного героя, а прежде всего сам феномен поэтической формы. За этим феноменом для него так или иначе просматривается сознание художника, автора произведения, но взятое не в его реально-биографической полноте или философско-концептуальной интенциональности, а в плане глубинных, сокрытых в самом тексте, психических и эстетических структур. В свете вышесказанного можно констатировать, что формалисты в большей степени феноменологи, нежели пришедшие им на смену структуралисты, поэтому-то для них так важны исследования художественно-эстетических эффектов, обнаруживающихся в процессе чтения, а не только установление абстрактных смысловых оппозиций, являющихся результатом сугубо логического анализа. Никакой феноменологический подход, осуществляемый с позиций онтологической поэтики, не может игнорировать найденные формалистами эстетические структуры коммуникативной формы произведения.

Действительно, в самом общем виде феноменология читательского восприятия предусматривает «полное духовное *переживание*, которое при-

<sup>4</sup> Заметим, что подобная мысль, пусть и в неразвернутом виде, уже содержится в строе размышлений В. Подороги: «Конечно, но разве это не было очевидно с самого начала, что чтение – чтением, а анализ – анализом, что, анализируя те или иные произведения, я так или иначе *вынужден искать какие-то средства анализа, наиболее адекватные самому механизму чтения* (курсив в цитате наш. – О. З.)» (Новое лит. обозрение, 65). Последнее утверждение снимает категоричность противопоставления чтения и анализа и намечает возможность диалектического решения поставленной проблемы.

сутствует уже в актах интенции, в разнообразных видах “сознания о чем-то”» (см.: Шелер, 1994, 203). При этом, однако, следует помнить, что феноменология – не метод в его традиционном понимании (т. е. «заданная какой-то целью мысленная процедура обработки фактов»), а «установка духовного созерцания, в которой удастся усмотреть или ухватить в переживании нечто такое, что остается скрытым вне ее» (Там же, 198). В основе феноменологического подхода лежит «живейший, интенсивнейший и непосредственнейший, происходящий в переживании контакт с самим миром» (Там же, 199). Поэтому-то открывающийся в ходе феноменологического созерцания смысл предстает не как абстрактная форма, а как «то, что *внутренне присуще самому предмету, его интимное*» (см.: Шпет, 1914, 154).

Следование феноменологическим процедурам выступает, таким образом, как неперемное условие полноты восприятия художественного произведения, позволяющее осуществить диалектический переход от чтения к анализу, а от анализа к интерпретации.

Правда, нельзя не видеть, что формалисты нередко сознательно ограничивали пространство художественного смысла, отсекая от него все возможные (и в плане понимания авторской позиции особо значимые) психологические и метафизические концепты. Вот их принципиальная позиция по этому вопросу: «Обычная манера отождествлять какое-либо отдельное суждение с психологическим содержанием авторской души есть ложный для науки путь. В этом смысле душа художника как человека, *переживающего* те или другие настроения, всегда остается и должна оставаться за пределами его создания. Художественное произведение есть всегда нечто сделанное, оформленное, придуманное – не только искусное, но и искусственное в хорошем смысле этого слова; и потому в нем нет и не может быть места отражению душевной эмпирики» (Эйхенбаум, 1992, 106). По поводу знаменитого «гуманного места» в «Шинели» Б. Эйхенбаум заявил вполне определенно: «Оставляя вопрос о философском и психологическом смысле этого места в стороне, мы смотрим на него в данном случае только как на художественный прием и оцениваем с точки зрения композиции, как внедрение декламационного стиля в систему комического сказа» (Там же, 103). В этой связи показателен спор с «наивными и чувствительными историками литературы, загипнотизированными Белинским», идущий не только по линии социологического прочтения образа Башмачкина как «маленького человека», но и по линии реально-психологического понимания авторской позиции.

По этому поводу следует заметить по крайней мере две вещи: во-первых, с авторским содержанием отождествляется в произведении далеко не всякое отдельное суждение, вырванное к тому же из художественной целостности, а именно такой момент общей композиции, который выполняет в составе целого специфическую функцию (в данном случае знаменитое «гуманное место» Гоголя); во-вторых, даже применительно к указанному лирико-философскому пассажиу речь должна идти не о душевной эмпирике автора и ее отражении в произведении (это, как известно, предмет психоаналитического метода), а о концептуальном осмыслении самим писателем фактов душевной и духовной реальности. Но все это уже неизбежно выводит исследование художественного произведения за рамки формального анализа структуры текста.

Что же в таком случае можно противопоставить формальному подходу к гоголевской «Шинели»? По мнению И. Д. Ермакова, высказанному в работе 1922 года ««Шинель» Гоголя как органическое целое», — именно подход *органический*, который ставит своей задачей «раскрыть в «Шинели» не какую-либо еще новую сторону или указать на новую деталь, а постараться понять ее и воспринять как нечто цельное, органическое, то есть такое произведение, в котором все части чудесно объединены в некотором едином нераздельном организме» (Ермаков, 1999, 241)<sup>5</sup>. Отсюда и вполне понятный акцент на прямо противоположном, нежели у Б. Эйхенбаума, тезисе: «Сказ Гоголя органически слит с содержанием его произведений, которые являются не чем иным, как исповедью автора, покаянием страдающей, бичующей себя души» (Там же). Заметим, что заявленные И. Ермаковым исследовательские задачи и в сегодняшней ситуации могут показаться в высшей степени актуальными, особенно если учесть перспективы такой авторитетной научной парадигмы, как онтологическая поэтика<sup>6</sup>.

Вооруженному психоаналитическим методом И. Ермакову, кажется, первому удалось акцентировать внимание в «Шинели» на психологическом «двоении», борьбе противоречивых моральных тенденций в душе самого автора. Для подтверждения тезиса о значимости контрастов и противоречий в структуре личности писателя сошлемся на любопытное наблюдение исследователя, очень точно подметившего, что, как в бреде героя «намечается переход к выявлению противоположных, подавленных в его сознании тенденций, агрессивно направленных против тех, перед которыми в жизни робел и терялся Башмачкин», так и в душе самого писателя одновременно сосуществуют как бы *две природы*: «Этой внутренней жизнью, этой борьбой противоречивых устремлений, ценою самопожертвования и самоунижения оживляет и вдыхает душу в свои произведения Гоголь» (Там же, 254, 248). Итак, двойственность в «Шинели» проявляется буквально во всем: не только в структуре повествования (комический сказ и мелодраматическая патетика), но и в характере главного героя (пассивность при жизни и агрессивность после смерти), и в специфике авторской интенции (самоунижение и жажда справедливого возмездия одновременно). Здесь уже просматриваются «корни» фантастического эпилога повести и эсхатологической природы художественного мышления Гоголя, о чем мы еще скажем специально в дальнейшем.

С результатами органического подхода (в какой-то степени корректура их) согласуется философско-религиозное прочтение гоголевской «Ши-

<sup>5</sup> Ср.: «Отдавая должное формальному методу, научившему нас детальнее и пристальнее вглядываться в отдельные “элементы” произведения, мы стесковались о самом произведении и хотим снова научиться непосредственно, а главное, целостно воспринимать его. Только при таком органически целостном восприятии и найдут свой смысл и значение дробные, частичные в произведении данные, которые в новом свете, в новом аспекте явятся перед нами как определенные, необходимейшие органы целого произведения» (Ермаков, 1999, 242).

<sup>6</sup> Правда, актуальность эта скорее терминологического свойства, которая значительно расходится с реальной практикой «органического» подхода и потому не должна вводить в заблуждение. Не забудем, что И. Ермакова интересует прежде всего органически целостное восприятие художественной вещи, ориентированное исключительно в плане психологии (а точнее, даже психопатологии) автора. К сожалению, приходится констатировать, что подобный органический подход нередко минует задачи собственно эстетического анализа.



нели», обосновывающее метафизический сюжет борьбы человека с чертом. Так, в известной статье Д. И. Чижевского «О “Шинели” Гоголя» (1937) на место распространенного в социально-гуманистической критике сочувствия к «маленькому человеку» была провозглашена этико-религиозная идея о том, что «мир и *черт* ловят человека не только великим и возвышенным, но и мелочами» и что «если человек всю душою запутался в этих мелочах, ему нет спасения» (см.: Чижевский, 1997, 217). Этот религиозно-христианский вариант прочтения гоголевской «Шинели» был уже в общих чертах намечен в статье А. Григорьева «Гоголь и его последняя книга» (1847), в которой, между прочим, дана впечатляющая оценка главного героя: «Наконец, в образе Акакия Акакиевича поэт начертал последнюю грань обмеления Божьего создания до той степени, что вещь, и вещь самая ничтожная, становится для человека источником беспредельной радости и уничтожающего горя, до того, что шинель делается трагическим *fatum* в жизни существа, созданного по образу и подобию Вечного; волос становится дыбом от злобно-холодного юмора, с которым следится это обмеление...» (Григорьев, 1982, 113–114). Обратим внимание на реакцию страха («волос становится дыбом...») как на самую непосредственную реакцию от прочтения «Шинели». Приведем еще одно поразительно схожее по оценке суждение, но только на этот раз уже из книги современного исследователя Ю. В. Манна: «Какой страшный образ – Акакий Акакиевич! В этом изуродованном, больном существе, оказывается, скрыта могучая внутренняя сила. И как необычна, “низка”, неромантична та цель, к которой она обращена. И как жизненно необходима эта цель – шинель! – в его бедной, холодной жизни...» (Манн, 1988, 399). В тексте цитаты требует специального пояснения эпитет «страшный», который, казалось бы, вовсе не вытекает из контекста рассуждений исследователя (взятых исключительно из области чистой эстетики) и ими никак не подкрепляется. А вместе с тем нет, наверное, другого эпитета, который бы точнее передавал природу гоголевского персонажа: именно «страшный образ – Акакий Акакиевич». Но в чем же его столь ужасающе страшная сила, в полной мере прочувствованная и первыми читателями повести – критиком А. Григорьевым и литературным героем Девушкиным?

В приведенной цитате Ю. Манна акцентирована прежде всего могучая внутренняя сила гоголевского персонажа – переживание им платоновского эроса, или соприкосновение прозаически обыденного с поэтически возвышенным и трансцендентным, что на языке романтической эстетики уже давно получило название *юмора*. Но эмоционально-эстетическая категория «страшное» (ближайшим синонимом которой выступает «ужасное») в первую очередь связана у Гоголя с проявлением стихийной жизни и ее законов, причем не важно – стихии природной или моральной. Обнаружение этой страшной силы в образе Акакия Акакиевича осуществляется по контрасту (излюбленный гоголевский прием): великое особенно бросается в глаза на фоне ничтожно малого.

Многообразие методологических подходов к гоголевской «Шинели», равно как и проблемно-дискуссионный статус ее прочтения (о «многоверсионности» считывания гоголевского текста см.: Грекова, 1997, 233–239), обусловлены кардинальной особенностью коммуникативной формы произведения – этого поистине воплощенного ценностно-эстетического парадокса. Действительно, ценностно-смысловое единство героя (а эстетичес-

кое единство у Гоголя всегда имеет ярко выраженный антропологический характер) может интерпретироваться с различных точек зрения: одновременно с позиции социального и эстетического гуманизма, экзистенциальной и христианской антропологии. Парадоксальный эффект гоголевской эстетики заключается еще в том, что ценностно-смысловое ядро авторской концепции не остается неизменным в процессе художественной коммуникации, по пути к реципиенту – оно, если так можно выразиться, лишь только «просвечивает» сквозь повествовательно-стилевую ткань произведения, но при прохождении через нее может серьезно трансформироваться. Этот процесс трансформации смысловой концепции в произведениях Гоголя М. Эпштейн удачно назвал *иронией стиля* (см.: Эпштейн, 1996, 129–147). Однако отдадим дань и читателю гоголевской «Шинели» Макару Девушкину – он не просто наивный, но и экзистенциально-проницательный читатель, который, может быть, впервые актуализировал проблему демонической иронии автора, выполняющей по отношению к герою (хочет того автор или нет) внешне завершающую и провокационную роль.

Возможно, именно в силу своего экзистенциального статуса Макару Девушкину дано как-то особенно остро почувствовать «неопределенно-личную субъективность», которую представляет собой рассказчик «Шинели»: «Всюду в повести звучит его “личный тон”, однако какая-либо определенная персонификация его невозможна; определенного рассказчика, отделенного от автора, в повести нет, “рассказывающий сию повесть” сливается с самим автором повести, но он же является и болтливым и “пошлым” лицом, отождествляющимся с самим жестоко преследующим героя повести миром» (Бочаров, 1985, 197). Интересно, что герой Достоевского определяет это «лицо» через неопределенно-личные формы «кто-то» и «он», за которыми угадывается «образ зловеще-таинственной, демонической личности». Вот только некоторые примеры из текста Достоевского. В письме к Варваре Алексеевне от 8 июля, непосредственно обращаясь к указанному адресату, Девушкин тут же, как будто бы совершенно немотивированно, замечает: «Все это вы по совести должны бы были знать, маточка, и он должен бы был все знать» (89). В другом месте письма, оправдывая свое предназначение усердной, ревностной службой, герой в сердцах досадует на то, что «вот *кто-нибудь* под самым носом твоим, безо всякой видимой причины, ни с того ни с сего, испечет тебе пасквиль» (Там же). Примечательный факт: если автор «Станционного смотрителя» (книги, которую накануне читает Девушкин) называется по имени (и это в порядке вещей), то имя Гоголя по каким-то причинам табуируется. С. Бочаров предлагает объяснение подобному факту: «“Он” не называется по имени у Девушкина-Достоевского, как не называют по имени нечистую силу» (Там же)<sup>7</sup>. Насколько оправданно рассуждение об *инфернальном подтексте* гоголевской повести? И как соотносится этот инфернальный аспект повествования с личностью самого художника (вопрос еще более сложный, выходящий за рамки нарратологии как таковой)?

<sup>7</sup> Ср. проводимую В. Н. Топоровым на материале «Шинели» и «Мертвых душ» (образ Плюшкина) параллель Гоголя-автора с Мефистофелем: «В обоих случаях Гоголь, вслед за Мефистофелем, спешил сказать свой суд: *Er ist gerichtet*, – и в обоих случаях Достоевскому (имеются в виду «Бедные люди» и «Господин Прохарчин», – О. З.), кажется, удавалось исправить приговор на противоположный: *Er ist gerettet*» (Топоров, 1995, 82).

С неопределенно-личной формой восприятия Девушкиным авторского лица у Гоголя связан еще один не менее характерный пример. В плане так называемого внутренне-полемического слова (термин М. Бахтина) героя «Бедных людей» обращает на себя внимание не только строго локализованный в пределах письма от 8 июля «гоголевский» текст, но и непосредственно его предвещающая, любопытная отсылка к Гоголю:

Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли? «Он, дескать, переписывает!» «Эта, дескать, крыса чиновник переписывает!» Да что же тут бесчестного такого? Письмо такое четкое, хорошее, приятно смотреть, и его превосходительство довольны: я для них самые важные бумаги переписываю. Ну, слогу нет, ведь я это сам знаю, что нет его, проклятого: вот потому-то я и службой не взял... (71).

Как известно, герой-переписчик, не имеющий собственного слога, но служащий «ревностно», даже, более того, «с любовью», хотя и без всякой надежды на служебное повышение, – это не кто иной, как гоголевский персонаж Акакий Акакиевич, с которым герой Достоевского обнаруживает поразительное сходство. Но, может быть, еще более важным в приведенном речевом пассаже Девушкина представляется «чужое» цитатное выражение «крыса чиновник». Откуда оно? Помимо конкретной сюжетно-фабульной привязки (как можно предположить из текста письма, указанное выражение взято из разговора Евстафия Ивановича), оно также напрямую уводит к известному гоголевскому тексту. В комедии «Ревизор», в знаменитой сцене вранья (действие третье, явление VI), герой Хлестаков, «пустейший» канцелярский служащий (как аттестует его городничий, «со-сулька, тряпка»), обращается к чиновникам города со следующей речью:

Вы, может быть, думаете, что я только переписываю: нет, начальник отделения со мной на дружеской ноге. Этак ударит по плечу: «Приходи, братец, обедать!» Я только на две минуты захожу в департамент, с тем только, чтобы сказать: «Это вот так, это вот так!» А там уж чиновник для письма, такая крыса, пером только – тр, тр... пошел писать (IV, 240).

Поразителен тот факт, что в фигуре «чиновника крысы» Хлестаков запечатлевает собственный образ, увиденный как бы со стороны, изображенный «в третьем лице». На деле же получается пасквильный портрет, выписанный без малейшей симпатии, с каким-то даже сатирическим озлоблением. Именно к этому презрительно-оценочному хлестаковскому сравнению чиновника с крысой и восходит, как можно предположить, обиженно-полемическая интонация письма Макара Девушкина.

Герой Достоевского уязвлен словами Хлестакова в самое сердце. Поэтому-то его письменная речь и ухватывается за «хлесткое» гоголевское выражение как за слово «с камешком в чужой огород», слово «со шпильками»: речь его «словно корчится в присутствии или в предчувствии чужого слова, ответа, возражения» (Бахтин, 1994, 95). В этом плане особенно показательным продолжением фразы Макара Девушкина, в котором уже со всей полемической страстностью, во что бы то ни стало, утверждается ценность «маленького человека»:

Ну, так я и сознаю теперь, что я нужен, что я необходим и что нечего вздором человека с толку сбивать. Ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашли! Да крыса-то эта нуж-

на, да крыса-то пользу приносит, да за крысу-то эту держатся, да крысе-то этой награждение выходит, – вот она крыса какая! (72).

Но на этом апелляция к Гоголю в письме Макара Девушкина не заканчивается. Приведем еще один достаточно объемный фрагмент, особенно показательный в плане интересующей нас темы:

Как! Так после этого и жить себе смирно нельзя, в уголочке своем, – каков уж он там ни есть, – жить воды не замуля, по пословице, никого не трогая, зная страх Божий да себя самого, чтобы и тебя не затронули, чтобы и в твою конуру (яркий пример внутренне-полемического слова, представляющего сниженный вариант идилического «уголка» и уже предвосхищающего образ «недоброжелателя». – О. З.) не пробрались да не подсмотрели – что, дескать, как ты себе там по-домашнему, что вот есть ли, например, у тебя жилетка хорошая, водится ли у тебя что следует из нижнего платья; есть ли сапоги, да и чем подбиты они; что ешь, что пьешь, что переписываешь?.. Да и что же тут такого, маточка, что вот хоть бы и я, где мостовая плоховата, пройду иной раз на цыпочках, что я сапоги берегу! Зачем писать про другого, что вот де он иной раз нуждается, то чаю не пьет? А точно все и должны уж так непременно чай пить! Да разве я смотрю в рот каждому, что, дескать, какой он там кусок жует? Кого же я обижал таким образом? Нет, маточка, зачем же других обижать, когда тебя не затрогивают! (89).

Налицо и здесь прямая перекличка с текстом гоголевской «Шинели», с сюжетными перипетиями бедной судьбы Башмачкина. Дважды упоминаемое словечко «обижать» уже совсем откровенно адресует к проникающим словам Акакия Акакиевича, этого «низенького чиновника с лысинкою на лбу»: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете обижаете?» Однако продолжение письма Макара Девушкина требует дополнительного комментария.

Конечно, правда, иногда сошьешь себе что-нибудь новое, – радуешься, не спишь, а радуешься, сапоги новые, например, с таким сладострастием надеваешь – это правда, я ощущал, потому что приятно видеть свою ногу в тонком шегольском сапоге, – это верно описано! (Там же).

Заметим, что в тексте гоголевской «Шинели» упоминание о сладострастном чувстве Башмачкина от примерки новых сапог отсутствует. Однако в связи с сапогами вспоминается знаменитая сцена из седьмой главы «Мертвых душ», героем которой становится приехавший из Рязани и остановившийся в гостиничном номере поручик, большой охотник до сапог, заказавший уже четыре пары и беспрестанно примеривающий пятую: «Несколько раз подходил он к постели, с тем чтобы их скинуть и лечь, но никак не мог: сапоги, точно, были хорошо сшиты, и долго еще поднимал он ногу и обсматривал бойко и на диво стачанный каблук» (V, 141). Комментируя данную сцену в собрании гоголевских сочинений, В. А. Воропаев и И. А. Виноградов, с опорой на многочисленные биографические факты, указывают на «чрезмерную страсть к сапогам» самого писателя (Там же, 529–530). Как можно предположить, подобное «пристрастие» автора «Шинели» и «Мертвых душ» не прошло бесследно для творческой установки «Бедных людей» Достоевского. Отсюда, может быть, и отдающее пародийным заданием сладострастное чувство Макара Девушкина, испытыва-

емое им от примерки «тонкого, щегольского сапога». По мысли Достоевского, оно призвано уравнивать с этим безыскусным литературным персонажем самого автора знаменитой «Шинели».

«Зачем же других обижать, когда тебя не затрагивают», – утверждает Макар Деушкин свое моральное кредо. Но вот когда затрагивают, тогда что? Не продиктованы ли откровенная в своей защите «маленького человека» интонация письма Деушкина и выявленный нами пародийный подтекст авторской позиции «Бедных людей» страстно-полемическим отношением Достоевского к художественной антропологии Гоголя, и прежде всего к основам его сказовой поэтики? Утвердительный ответ, казалось бы, напрашивается сам собой, особенно если учесть, что поводов для подобного полемического отношения подается автором «Шинели» предостаточно.

Мы уже отмечали, что голос рассказчика у Гоголя, призванный озвучить авторскую интенцию, нередко срывается в область демонической иронии. Проследим только одну номинацию в гоголевском тексте, связанную со словоупотреблением «шинель» и ее сниженным, ироническим дериватом «капот» (пример во многом аналогичный внутренне-полемическому слову у Достоевского).

Отмеченное наименование, «отнимающее даже благородное имя шинели» и предполагающее уничижительно-пренебрежительный смысл (учтем, что капот – это верхнее женское платье, с рукавами и разрезом впереди), поначалу подается исключительно в ракурсе стороннего чиновничьего окружения, не затрагивая серьезно сознания Акакия Акакиевича, равно как и сознания рассказчика, сочувственно относящегося к своему герою. Но вот один из решающих моментов повествования, соответствующий судьбоносному пункту в жизни Башмачкина:

Петрович взял капот, разложил его сначала на стол, рассматривал долго, покачал головою... Понюхав табак, Петрович растопырил капот на руках (символический аналог распятия. – О. З.) и рассмотрел его против света и опять покачал головою (III. 116).

В данном примере наименование шинели капотом, решительно подкрепляемое профессиональной оценкой опытного портного Петровича, уже вполне определенно начинает звучать в дискурсе самого рассказчика.

Но куда более «двусмысленным» представляется следующий эпизод, своего рода кульминационный момент всего новеллистического сюжета, нарративный план которого несомненно связан с сознанием главного героя Акакия Акакиевича, счастливого обладателя новой шинели:

Он возвратился домой в самом счастливом расположении духа, скинул шинель и повесил ее бережно на стене, *налюбовавшись* (здесь и далее в цитатах курсив наш. – О. З.) еще раз сукном и подкладкой. и потом *нарочно* вытащил, *для сравнения*, прежний *капот* свой, совершенно расплзшийся. Он взглянул на него, и сам *даже засмеялся*: такая была далекая разница! И долго еще потом за обедом он *все усмеялся*, как только приходило ему на ум положение, в котором находился *капот*. Пообедал он весело и после обеда *уж ничего не писал*, никаких бумаг, а так немножко *посибаритствовал* на постеле, пока не потемнело» (Там же, 123).

Это, по сути, поворотный пункт повествования, ключевая сцена для понимания последующего печального окончания судьбы Акакия Акакиевича.

вича, его состоявшегося грехопадения. Измена житийному предназначению начинается у героя с измены своему «прежнему капоту», через который хотя и просвечивала бедная, худая плоть, но который все-таки являлся для героя – святого угодника – Божьей защитой. Предвестия же начинающегося грехопадения просматриваются и в усмешке героя, демоническое жало которой еще можно будет оценить в дальнейшем развитии сюжета, и в отказе от переписывания, отходе от устоявшейся годами привычки.

И, наконец, последний пример, в котором фигурирует бедный капот Акакия Акакиевича: «На другой день (после ночной сцены ограбления. – О. З.) он явился весь бледный и в *старом капоте* своем, который сделался еще *плачевнее*» (Там же, 127). «Капот» здесь – заместитель души самого героя, знак его расстроенного вконец психического состояния – включает в себе мистическое предсказание скорой смерти героя, которое на языке немилосердного представителя «благодетельной медицины» будет означено как «непременный капут» (Там же, 131). Заметим, что каламбурная игра *капот* – *капут* (в словаре В. Даля указанные слова помещены в одно корневое гнездо) получает таким образом особо печальный и, можно даже сказать, предельно трагический сюжетный поворот.

Рассмотренные примеры сказовой повествовательной манеры Гоголя заявляют одну из важнейших проблем современной нарратологии. «Понятие сказа основано на различении интеллектуально и стилистически ненадежного рассказчика и “подразумеваемого автора”, который высится над рассказчиком в силу того, что мы как читатели не можем себе представить, чтобы автор был столь бестолков и глуп» (см. об этом: Жолковский, 1994, 70–71). В свете нарратологической теории заявленную проблему можно было бы определить как проблему «ограниченного повествователя», которая, в свою очередь, выводит к рассмотрению целого комплекса вопросов о соотношении автора и рассказчика или абстрактного автора и повествователя.

Действительно, в сказе Гоголя мы не найдем единой повествовательной точки зрения. На передний план выходит, казалось бы, эксплицитно заявленная позиция повествователя, простодушная и наивная, пронизательно-глубокая и бестолково-глупая одновременно, маркированная местоименной формой первого лица – ср.: «...не помню какого-то города», «ибо у нас прежде всего нужно объявить чин» (109); «Мы привели потому это, чтобы читатель мог сам видеть...» (110); «... подавайте нам и Петровича сюда» (114); «Так как мы уже заикнулись про жену...» (115); «...бедная история наша» (132); «Но мы, однако же, совершенно оставили *одно значительное лицо...*» (133) и т. д. Ограниченность точки зрения, которую представляет «рассказывающий сию повесть», либо специально акцентируется в речи повествователя – ср.: «память начинает нам сильно изменять» (123); «ведь нельзя же залезть в душу человеку и узнать все, что он ни думает» (124) – либо (более типичный случай) фиксируется в познавательном кругозоре читателя, который не может не ощущать иронического «зазора» между двумя субъектно-повествовательными инстанциями соответственно – автором и повествователем, а потому вынужден совершать по отношению к последней соответствующую «коррекцию».

В самом общем виде отношения автора и «ограниченного повествователя» можно представить таким образом: «Как принято считать, абстрактный автор, не обладая голосом, подспудно обнаруживает некомпетентное поведение ограниченного повествователя, являя собой некую норму необ-

ходимого читателю знания. На практике это выражается в том, что ограниченный повествователь, как будто бы сам неявно подтверждает свою “ненадежность”, столь же неявно апеллируя к норме. На месте подобных несоответствий и проявляется ироническое отношение» (см.: Смирнова, 1999, 90–91). Но означает ли это, что размывание важнейших нарративных границ (смещение автора и персонального рассказчика) выдвигает у Гоголя на первый план «скорее самый акт писания, нежели игру с пусть дефектной, но достаточно определенной фигурой сказчика» (см.: Жолковский, 1994, 71).

Подобное признание означало бы только одно: в теории – это игнорирование ценностно-иерархического подхода к структуре повествования, а на практике – господство самого грубого релятивизма, как, например, в следующем, претендующем на итоговый характер заявлении М. Вайскопфа: «Мертвенность мира, изображенного в “Шинели”, вновь сливается с его заведомой, уже чисто литературной фиктивностью, отбрасывающей отблеск прихотливой авторской игры не только на облик героев, но и на христианскую мораль повести, на знаменитое “гуманное место”. И если в нем говорится о молодом чиновнике, увидевшем в осмеянном Башмачкине “брата”, то уже на следующей странице герою противопоставляется, как мы помним, “его же брат, молодой чиновник, простирающий до того проницательность своего бойкого взгляда, что заметит даже, у кого на другой стороне тротуара отпоролась внизу панталон стремешка, – что вызывает всегда лукавую насмешку на лице его”. Иными словами, молодой человек достаточно проницателен, чтобы разглядеть в Башмачкине брата, а в брате – башмак (расстегнутая стремешка)» (Вайскопф, 1993, 361). Хороша же проницательность молодого чиновника, которая у самого исследователя незадолго до этого (правда, на материале черновой редакции повести) вызывала ассоциации с мотивом одноглазости (см.: Там же, 347), хотя, заметим, ущербность зрения, его однобокость подчеркнута и в окончательном тексте «Шинели». Вопрос, видимо, заключается в другом: насколько оказывается проницателен сам исследователь, который делает такой безапелляционный вывод, игнорируя принципиальное различие «повествователя-резонера» (термин М. Вайскопфа) и рассказчика-пересмешника, находящихся явно в неодинаковых отношениях, или степенях близости, к самому автору? Ведь должно быть понятно, что если позиция рассказчика обнаруживает ограниченность кругозора, его сомнительную ценность, то компетентность и ценностная значимость позиции автора вряд ли может быть подвержена сомнению. Вся проблема заключается только в компетентных формах обнаружения этой авторской позиции.

«Тайну» автора у Гоголя во многом выдает финал произведения. Исследуя загадочный смысл фантастического эпилога повести, Ю. Манн констатировал, что «в целом роль фантастического в “Шинели” сложнее обычной функции завуалированной фантастики», и обусловлено это тем, что «моральное чувство читателя уязвлено» и «ему предлагается “компенсация”, несмотря на подсознательную уверенность, что она невозможна и что об Акакии Акакиевиче рассказано действительно все» (Манн, 1988, 100). Парадоксальный смысл в таком случае заключается в том, что открывающая эпилог фраза рассказчика о шумном (хотя бы на несколько дней) существовании героя после смерти, «как бы в награду за не примененную никем жизнь», звучит иронически серьезно, в то время как в конце

концов принимаемая читателем на веру «компенсация», «оставляя все описываемое на уровне проблематического, напоминает, как мизерна и нереальна сулившаяся “награда”» (см.: Там же).

Фантастичность, а точнее даже – фантазмагоричность, эпилога коренится в существенной особенности мышления Гоголя-художника. Раскрыть ее позволяет интересная параллель к образу Башмачкина – другой гоголевский персонаж, Хлестаков, фантазмагоричность которого (отмеченную еще самим автором), кажется, впервые глубоко разъяснил Д. С. Мережковский (он же связал воедино сразу три личности гоголевских героев – Хлестакова, Поприщина из «Записок сумасшедшего» и Башмачкина): «Во всех трех случаях личность отомщает свое реальное отрицание; отказываясь от реального, мстит призрачным, фантастическим самоутверждением. Человек старается быть не тем, что есть, потому что не хочет, не может, не должен быть ничем. И в мертвом лице Акакия Акакиевича, и в сумасшедшем лице Поприщина, и в лживом лице Хлестакова сквозь ложь, безумие и смерть мелькает нечто истинное, бессмертное, сверхразумное, что есть во всякой человеческой личности и что кричит из нее к людям, к Богу: я – один, другого подобного мне никогда нигде не было и не будет, я сам для себя все, – “я, я, я!” – как в иступлении кричит Хлестаков» (Мережковский, 1991, 216). Осмысление Д. С. Мережковским фантазмагорической природы гоголевских персонажей приоткрывает глубинный план художественной антропологии писателя. Это вопрос о соотношении социального и духовно-личностного факторов, о действующем в художественном мире Гоголя (со всей силой фатальной непреложности) законе компенсации указанных начал.

Примечательно, что наряду с ярко выраженными социальными признаками (происхождение, сословно-профессиональный статус, служебный чин и пр.), определяющими человеческую природу, автор-повествователь у Гоголя достаточно последовательно проводит также аспект морально-этический, нередко даже в противовес социальному. Выпишем в этом отношении наиболее показательные примеры, выделяя интересующий аспект курсивом. Так, о директоре Акакия Акакиевича сказано: «Один директор, *будучи добрый человек* и желая вознаградить его за долгую службу, приказал дать ему что-нибудь поважнее, чем обыкновенное переписыванье...» (III, 112). Вспомним мотивировку (как всегда у Гоголя – с налетом иронии), которой руководствуется старуха, хозяйка квартиры, советуя Акакию Акакиевичу по поводу украденной шинели идти прямо к частному, минуя квартального, который «надует, пообещается и станет водить»: «...он (т. е. частный. – О. З.) бывает также всякое воскресенье в церкви, молится, а в то же время весело смотрит на всех, и ... стало быть, по всему видно, *должен быть добрый человек*» (Там же, 126). Наконец, о значительном лице генеральского звания, строжайшем ревнителе служебной субординации, говорится: «Впрочем, он *был в душе добрый человек*, хорош с товарищами, услужлив, но генеральский чин совершенно сбил его с толку» (Там же, 128); «*Сострадание было ему не чуждо; его сердцу были доступны многие добрые движения*, несмотря на то что чин весьма часто мешал им обнаруживаться» (Там же, 133).

По этому поводу В. В. Зеньковский проницательно заметил, что «за внешним реализмом в рассказе стоит анализ душевных движений, который широко раздвигает то, что принято считать реализмом Гоголя», что «как ни ярка вся реалистическая картина, которую рисует Гоголь, но это



только внешняя оболочка, за которой встает сложная тема о человеческой душе» (Зеньковский, 1997, 146). Вообще концепт «душа» (о чем напрямую свидетельствует символический смысл названия поэмы «Мертвые души») определяет всю художественную антропологию Гоголя. Он составляет «идейное “подполье”» и повести «Шинель», так что, как это ни покажется парадоксальным, «Гоголь (в очень многом) предвосхищает Достоевского именно как психолог» (Там же, 157). Но не в этом ли и состоит тайна «фантастического реализма» Гоголя?

Реабилитация героев «Шинели», «Записок сумасшедшего» и «Мертвых душ» (в привычном, по Достоевскому, значении «восстановления падшего человека»), идея компенсации всей полноты личностного начала обусловила, однако, в творчестве Гоголя специфическую систему эсхатологических приемов. Так, немая сцена в «Ревизоре» должна, по мысли автора, вызывать прямую аналогию со Страшным судом. Место мнимого ревизора (ветреной светской совести) заступает на сцене страшный и неподкупный ревизор – совесть, или глас Божий. В этом и заключается устрашающий, inferнальный подтекст данной сцены, ибо свет совести оказывается адским мучением для грешников. Данная идея базируется на представлении, согласно которому «нет какого-то особого адского огня, но все тот же огонь и жар Бога, который составляет блаженство достойных ... мучительно жжет чуждых ему и холодных жителей Ада» (см. об этом: Мифы народов мира, 37). Прообразовательный (символический) смысл финальной сцены как выражение идеи Страшного суда находим и в окончании 2-го тома «Мертвых душ». На это обратили внимание комментаторы данного произведения, возводящие финал поэмы к черновому наброску «Зачем же ты не вспомнил обо Мне...», который, по замыслу писателя, должен был представлять обличительные слова Иисуса Христа, обращенные к грешнику на Страшном суде (см. об этом: V, 594). Но в окончательном варианте эти слова были заменены речью генерал-губернатора перед собравшимися чиновниками города. Попытаемся хотя бы в самых общих чертах прояснить программный смысл и символический подтекст данной речи.

Первая ее часть выполнена в тонах ветхозаветного сурового обличения и несет в себе идею правительственного возмездия:

... Я должен поступить жестоко, потому что вопиет правосудье. Знаю, что меня будут обвинять в суровой жестокости... Я должен обратиться теперь только в одно бесчувственное орудие правосудия, в топор, который должен упасть на головы [виновных]... (V, 454).

Вторая часть речи генерал-губернатора, напротив, продиктована новозаветной идеей милости и любви:

Теперь тот самый, у которого в руках участь многих и которого никакие просьбы не в силах были умолишь, тот самый бросается теперь к ногам вашим, вас всех просит. Все будет позабыто, изглажено, прощено: я буду сам ходатаем за всех, если исполните мою просьбу. <...> Что тут говорить о том, кто более из нас виноват. Я, может быть, больше всех виноват... (Там же).

Такой разворачивающийся в рамках пространной речи одного лица (и к тому же какого лица: в социальной иерархии занимающего одно из самых высоких мест!) неожиданный переход от ветхозаветной проблемати-

ки к новозаветной вполне закономерно и достаточно полно представляет эволюцию христианской антропологии Гоголя – движение от ветхозаветной идеи страха и наказания к новозаветной идее милости и любви. В свете рассмотренных концовок, излюбленных писателем, свое объяснение получает и сюжетный эпилог «Шинели» – самого апокалиптического произведения Гоголя.

На место пушкинской гармонии «Станционного смотрителя» – ср. оценку повести Макаром Дежушкиным: «... а это читаешь, – словно сам написал, точно это, примерно говоря, мое собственное сердце, какое уж оно там ни есть, взял его, людям выворотил изнанкой, да и описал все подробно – вот как!» (85) – в «Шинели» Гоголя приходит ощущение «апокалиптического синтеза», переживание сердечного содрогания, аффективное потрясение самих основ существования «маленького человека». Если воспользоваться замечанием современного исследователя, то суть этого расхождения можно свести к следующему: «В “Станционном смотрителе” Пушкин утверждает детерминированность человеческого бытия вечным нравственным законом. <...> В гоголевском мире торжество нравственного закона всегда проблематично, если оно и свершается, то на метатекстуальном уровне, в авторском сознании» (Чернов, 1994, 153).

Позволим себе, однако, небольшое уточнение к приведенной цитате. Нельзя отрицать, что и у Пушкина в «Станционном смотрителе» торжество нравственного закона свершается не на уровне фабулы, а на метатекстовом уровне, в авторском сознании. Характерен финал повести: печальное кладбище, могила старого смотрителя, в которую врыт черный крест с медным образом. Но притча о блудном сыне, с ее глубочайшим сокровенным смыслом, идеей духовного воскресения («ибо был сын мертв, и ожил»), дает о себе знать и в этом случае, освобождаясь от ходячего трафаретности однозначно счастливого конца. Финальная сцена повести, в которой дочь смотрителя Дуня (по определению деревенского мальчика Ваньки, «прекрасная», «добрая» и «славная барыня»), приходит на могилку своего отца и лежит там долго, а потом призывает попа и дает ему денег (видимо, для совершения поминальной службы), воспринимается как проявление высшего смысла бытия, оправдание священного статуса самой жизни, даже и в трагедии, предполагающей чудо катарсиса. Не отсюда ли и особая эмоциональная аура «светлой печали», в которую окрашивается эпилог повести? Не случайно посещающие рассказчика сомнения («Мне стало жаль моей напрасной поездки и семи рублей, издержанных даром») в конце концов отступают в свете открывшейся его сознанию высшей, идущей от евангельской притчи, морально-религиозной истины: «И я дал мальчишке пятак и не жалел уже ни о поездке, ни о семи рублях, мною истраченных» (Пушкин, 1978, VI, 97, 98).

Что касается эпилога «Шинели», то его эмоционально-смысловой настрой полемично заострен по отношению к финалу пушкинской повести. Парадоксальность гоголевского замысла заключается в том, что торжество нравственного закона, казалось бы, демонстративно свершающееся на уровне фабульно-повествовательном (ср. видение мертвого Акакия Акакиевича значительному лицу генеральского звания), на уровне авторского сознания и, следовательно, в читательском восприятии связывается не с понятием моральной гармонии и с чувством милости и сострадания, сладостного сердечного удовлетворения, а, напротив, с ощущением дисгармо-

нии, переживанием чувства катастрофы, иначе – с апокалиптическим предчувствием и идеей Страшного суда.

В повести подчеркнута агрессивность природы (выставленная в сюжете в виде «северного мороза»), которая выступает по отношению к бедному чиновничьему люду в непреложной функции врага или злобного фатума. Но ведь и нравственное возмездие, подчеркиваемое автором в эпилоге, в справедливость которого уже готов уверовать читатель, приравнивается в конце концов именно к стихийному явлению. И, что особенно показательно, проявляется это задолго до финала повести – хотя бы в известном эпизоде с молодым человеком, недавно определившимся в департамент и явившимся свидетелем бесчеловечных издевательств над Башмачкиным:

... Вдруг остановился, *как пронзенный* (здесь и далее в цитате курсив наш. – О. З.), и с тех пор как будто все переменялось перед ним и показалось в другом виде. *Какая-то неестественная сила* оттолкнула его от товарищей, с которыми он познакомился, приняв их за приличных, светских людей. И долго потом, среди самых веселых минут, представлялся ему низенький чиновник с лысинкою на лбу, с своими *проникающими словами*: «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» – и в этих *проникающих словах* звенели другие слова: «Я брат твой». И закрывал себя рукою *бедный* молодой человек, и *много раз содрогался* он потом на веку своем, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и, Боже! даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным... (III, 111).

Так что не стоит удивляться обнаруживающимся в эпилоге гоголевской повести ноткам безличного, так до конца и не персонализированного, стихийного начала возмездия.

Уникальное положение «Шинели» (и ее поразительная двусмысленность!) как раз и заключается в том, что она приходится на пересечение двух основных концепций гоголевского творчества – эстетического и христианского гуманизма. Гоголь доказывает, что «христианство может войти в мир *лишь через личность*» (Зеньковский, 1997, 218). Но идее личности противостоит, жестко конкурируя с ней и в конечном счете подавляя ее, безличное стихийное начало. Стихия предстает не только в космических масштабах природного холода и социального отчуждения, но, может быть, еще в большей степени в стихии нравственного возмездия, или, если воспользоваться словами самого Гоголя, «страшной мести», которая непосредственно объявляется прерогативой верховного Божества (а в перспективе и замещающего его образа автора-мессии).

Трагический опыт Гоголя-художника, с нашей точки зрения, вполне объемно раскрывают следующие слова Достоевского: «Наши сатирики не имеют положительного идеала в подкладке. Идеал Гоголя странен: в подкладке его христианство, но христианство его не есть христианство» (Достоевский, 1982, XXIV, 304). Это законченное резюме (заметим, уже самого Достоевского, а не его литературного героя) только подтверждает произведенные нами с легкой подачи Макара Алексеича Девушкина наблюдения над текстом гоголевской «Шинели». Действительно, Гоголь – величайший художник-идеалист и христианский мыслитель, который принципиально выделяется среди прочих писателей-сатириков. Но идеал Гоголя странен: христианство его не есть подлинное христианство, т. е. то христианство, к которому он стремился на протяжении всей своей творческой жизни.

В подтверждение внутренней духовной драмы Гоголя – писателя и человека – приведем высказывание В. Зеньковского, во многом проясняющее загадочную максиму Достоевского: «Нисколько не ослабляя всей подлинности и серьезности религиозных переживаний Гоголя, мы должны все же сказать, что в его художественном творчестве не светились лучи христианского восприятия жизни. <...> Внешний реализм Гоголя не был в сущности настоящим реализмом – он был односторонним, не заключая в себе нигде ни одной точки опоры для просветления. Во всяком случае, религиозный романтизм, т. е. отсутствие религиозного реализма, и отталкивание от убожества людей (что внутренне чуждо христианству) определяли собой особый акцент во внешнем реализме Гоголя» (Зеньковский, 1997, 176). Как подтверждает опыт духовной жизни, к христианству люди приходят двумя путями: один связан с ветхозаветной идеей наказания и чувством Страшного суда, другой же, открываемый человечеству в благой вести Иисуса Христа, есть Любовь. Но именно второй путь оказался для Гоголя-художника если не трагически закрытым, то в высшей степени болезненным и драматическим. Что же касается последующей русской литературы, то пути ее поистине неисповедимы: читательская феноменология «гоголевского человека» – героя Достоевского как раз и свидетельствует о том, кто вышел из «Шинели» Гоголя.

*Бахтин М. М.* К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984–1985. М., 1986.

*Бахтин М. М.* Проблемы творчества Достоевского. 5-е изд., доп. Киев, 1994.

*Бочаров С. Г.* Переход от Гоголя к Достоевскому // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985.

*Вайскопф М.* Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993.

*Волошинов В. Н.* Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики // Бахтин под маской. Вып. 5 (1): Статьи круга Бахтина. М., 1996.

*Грекова Е. В.* Социально-бытовые и христианские начала в повести Н. В. Гоголя «Шинель»: (К вопросу о трехвариантном считывании текста) // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997.

*Григорьев А. А.* Гоголь и его последняя книга // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982.

*Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М., 1994.

*Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. Т. 1. Л., 1988.

*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1982.

*Ермаков И. Д.* «Шинель» Гоголя как органическое целое // Ермаков И. Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. М., 1999.

*Жолковский А. К.* Перечитывая избранные описки Гоголя // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.

*Зеньковский В. В.* Гоголь // Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. М., 1997.

*Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996.

*Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1988.

*Мережковский Д. С.* Гоголь и черт // Мережковский Д. С. В тихом омуте. М., 1991.

Мифы народов мира: В 2 т. Т. 1. М., 1991.

Новое литературное обозрение. 1996. № 17.

*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л., 1978.

*Смирнова Н.* Проза Пушкина в свете теории повествования XX века: (Проблемы нарратологии: ограниченный повествователь) // Пушкин и теоретико-литературная мысль. М., 1999.

*Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.

*Чернов А. В.* Архетип «блудного сына» в русской литературе XIX века // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. Петрозаводск, 1994.

*Чижевский Д. И.* О «Шинели» Гоголя // Дружба народов. 1997. № 1.

*Шелер М.* Избранные произведения. М., 1994.

*Шпет Г.* Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы. М., 1914.

Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Поэтика: Хрестоматия по вопросам литературоведения. М., 1992.

Эпштейн Михаил. Ирония стиля: Демоническое в образе России у Гоголя // Новое литературное обозрение. 1996. № 19.

Ю. В. Архипова

## ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СПЕЦИФИКА НЕМОЙ СЦЕНЫ «РЕВИЗОРА»



Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор» считается одним из самых загадочных произведений русской литературы. «Весной 1836 – в дни появления “Ревизора” на сцене и в печати, – отмечает исследователь Ю. В. Манн, – русское общество сполна пережило то приподнятое, волнующее чувство, которое обычно рождает встреча с великим произведением искусства... Но, пожалуй, преобладающую ноту в нем составляло недоумение» (Манн, 1966, 5). Его испытывали в равной степени и зрители, и актеры, игравшие новую пьесу.

Недоумение было связано прежде всего с новизной общего построения и необычностью самого драматургического действия. На фоне массового репертуара тех лет гоголевская комедия выглядела очень необычно и даже странно. Прошло почти два века, за которые отечественный театр повидал немало сценических новинок, а загадочное творение Гоголя по-прежнему вызывает смешанное чувство недоумения и восхищения.

Художественная организация немой сцены «Ревизора» – это тот момент произведения, который вызывал и вызывает до сих пор наибольшее количество споров. Подобная театральная техника была не характерна для русского театра первой половины XIX века. Свидетельство тому – неумение актеров вести себя в сцене окаменения и, как результат, – ее полный, по мнению автора, провал в постановке 1836 года.

В «Отрывке из письма, писанного автором вскоре после первого представления “Ревизора” к одному литератору» Гоголь сетует на то, что актеры не хотели слушать его пояснений о том, как нужно играть финальную сцену. Они отказывались выполнить требование автора сохранять застывшее положение 2–3 минуты, пока не закроется занавес. «Но мне отвечали, – жаловался драматург, – что это свяжет актеров, что группу нужно будет поручить балетмейстеру, что несколько даже унижительно для актера, и пр., и пр., и пр. Много еще причин увидел я на минах, которые были досаднее словесных» (Гоголь, 1985, IV, 333; в дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием тома и страниц).

Неудовольствие актеров было связано с тем, что от них требовали исполнения совершенно им незнакомого и непонятного. По